

Tecnología y secularización en algunos relatos de Horacio Quiroga

Laura Utrera
Universidad Nacional de Rosario / CONICET

Resumen

La construcción imaginaria y compositiva de Horacio Quiroga da cuenta de una zona imaginaria en pleno desarrollo, inaugurada por *magazines* ilustrados y folletines sentimentales de los años veinte y se perpetuará en las narraciones sentimentales del primer cine de Hollywood. Este trabajo analizará algunas notas sobre cine y relatos escritos por Quiroga en los que se construye la perspectiva de un espectador típico de los años veinte; asimismo, se considerará la imaginación cinemática de Quiroga –que, por cierto, será la que comparta con otros escritores latinoamericanos que también escribieron sobre el cine de Hollywood de 1920– como un espacio expresivo de lectura por medio del cual la imagen procede de una toma de conciencia de un yo con respecto a otro (lenguaje acerca del otro), de un aquí con respecto a un allá y que remite obviamente a una realidad a la que designa y confiere significación –intervenida por nuevos actores y nuevos modos de lectura de los años veinte–, así como también consigna un criterio de tecnología visual como sinécdoque de la modernidad, la que paradójicamente es deseada y temida a la vez.

Palabras clave: Quiroga – cine – tecnología – imaginario – técnica

Los avances técnicos y científicos representaron, para la Argentina de las primeras décadas del siglo XX y en particular para algunos escritores, una vertiente pródiga de imaginación. Sobre todo si pensamos en la mezcla de hechos efectivamente posibles e invenciones. La técnica representó el instrumento de modernización y fue protagonista de cambios urbanos, provocando rasgos nuevos en la sociedad. Los sectores urbanos de origen criollo o inmigratorio serán afectados por los procesos de urbanización, alfabetización y modernización económica.

En este contexto, y como lo ha afirmado la crítica, Horacio Quiroga fue devoto de la ciencia, de la química y de la técnica pues, tempranamente, percibe un cambio de competencia y de horizonte en el público lector (futuros *fans* del cine de Hollywood) que se enfrentaba a nuevos modos de lectura por medio del consumo de los flamantes medios masivos y populares que encaran la difícil tarea de cierta ‘política de integración’ –la prensa ilustrada, el cine y la radio–, que ofrecían a los consumidores lo novedoso, espacio en el que se configura un debate ideológico-estético de acuerdo con el avance de una modernidad periférica que instala una discusión en el Buenos Aires de los años veinte: la búsqueda de espacios perdidos en el pasado y el encuentro de una escena más espectacular en la dimensión internacional.

En el marco de las revistas de consumo masivo, el cine proporciona a los sectores populares –que debemos pensar y leer como intervenidos por lo masivo– nuevas configuraciones imaginarias y revela una época de cambios similar a la de las narraciones semanales. Los temas del cine popular norteamericano se enfocan en poéticas sentimentales: historias de amor, de coraje, de valía, en las que las figuras emblemáticas de las estrellas –a través de la bella joven mal casada, pobre– son parte constitutiva de la gran maquinaria mercantil. De este modo, los espectadores asistían a las salas para ver una película de Dorothy Phillips o de Rodolfo Valentino o de Mary Pickford antes que una obra de tal o cual director.

Teniendo en cuenta estas particularidades, podemos pensar la imaginación cinemática de Quiroga (que, por cierto, será la que comparta con otros escritores que también como él escribieron sobre ese primer cine) como un espacio expresivo de lectura por medio del cual la imagen procede de una toma de conciencia de un yo con respecto a otro (lenguaje acerca del otro), de un aquí con respecto a un allá y que remite obviamente a una realidad a la que designa y confiere significación (intervenida por nuevos actores y nuevos modos de lectura), así como también remite a un criterio de tecnología visual como

sinécdoque de la modernidad, la que paradójicamente es deseada y temida a la vez (cf. De los Ríos 2008: 313). Es decir, por un lado una amenaza originada por los adelantos tecnológicos de principios de siglo y por otro la fe en la tecnología que se configura en la puesta en crisis del milagro. Es la representación de una realidad cultural mediante la cual el individuo programa, revela y traduce el espacio cultural e ideológico en el que se sitúa (cf. Pageaux 1994: 101-131) y, de esta forma, descifra las maneras en las que una sociedad se ve, se define, se sueña a sí misma. Además, Quiroga trata de comprender e implementar la utilización de medios técnicos que intervienen en la película y hacen que su narración no se detenga, ni se encuentre interrumpida por convencionalismos desagradables, escenas en las que prive un exceso violento o detalles que imponen artificiosidad; es decir, pretende obtener escenas verosímiles en las que la brevedad descriptiva establezca una precisión acerca de la realidad y, precisamente, que le devuelvan al espectador cierto efecto real. Si bien Quiroga determina “el detalle sugestivo y evocador” de un modo muy próximo a como Roland Barthes postula la función del detalle inútil en “El efecto de realidad” (1968), es necesario diferenciar *el efecto de realidad* que Quiroga pretende del concepto barthesiano. Pues en Quiroga el *efecto de realidad* estará medularmente atravesado por el aporte que la imagen muda y en movimiento hace a su poética de la composición, en la medida en que el cine se le presentará como la herramienta privilegiada por medio de la cual es posible otorgarle un nuevo valor imaginario y real a la palabra. El cine lo fascina porque Quiroga encuentra ahí la posibilidad de que lo *real* ingrese y supere lo verosímil. Vale decir, además, que sus reflexiones adscriben a la consideración de un espectáculo realista, en cuanto a lo que éste tiene de *verdad y archivo de vida*.

Con esto no queremos decir que la construcción imaginaria y compositiva de Quiroga sea la única efectiva dentro de la secularización instalada en el espacio urbano porteño de los años veinte, pero sí da cuenta de una zona imaginaria en pleno desarrollo, inaugurada por *magazines* ilustrados y folletines sentimentales, y que se perpetuará en las narraciones sentimentales de ese primer cine de Hollywood. Es así como algunas notas sobre cine escritas por Quiroga construyen la perspectiva de un espectador típico de los años veinte y en las ficciones, por medio de la creación del personaje Guillermo Grant, se asiste al perfil de un estereotipo (como forma particular de una imagen que se tiene de ese espectador típico). Grant en “Miss Dorothy Phillips...” y en “El espectro” se configura como “señal” que remite a una sola interpretación posible: el enamorado de las estrellas transmite allí en mensaje esencial: ¿cómo es posible conseguir su amor?

Ahora bien, distinto será el asunto que Grant relate en “El vampiro”, donde el motivo del enamoramiento de Guillén de Orzúa y Rosales o el cómo conseguir el amor de una mujer-espectro será desbancado por un interrogante técnico-erótico: cómo darle vida a un espectro fotográfico, es decir, a una imagen femenina reproducida por la técnica que tiene la apariencia de una mujer ‘real’, deseable, es más, que —en la eroticidad que la constituye— pierde el síntoma de lo espectral para adquirir cierto posible “real” degradado en la figura de una vampira. Rosales se lo dice a Grant en el relato: “No he oído nunca que mil hombres a solas y a oscuras hayan deseado a un espectro”. Desde estos términos, el asunto repone una pregunta: cómo apoderarse de una *vamp* escotada; y que, más allá de cierta idea prometeica y de una evidente lectura moderna de *Drácula* de Bram Stoker (1897) —que, en este caso, se encuentra intervenida por las marcas de la fenomenología del cinematógrafo inaugurada por la revolución técnica del siglo XX—, el relato dispone de una violencia brutal imbricada en la tensión de lo erótico con lo tecnológico. Grant migrará de ficción a ficción y, a la vez, su nombre estará inscripto implícitamente en la firma a pie de los comentarios sobre cine —en *Caras y Caretas*—, configurando de este modo su intercambio y la fuerza de un capital simbólico que suscribe al nombre del escritor. Grant es utilizable a cada instante; a su vez, refleja una proyección hacia el público y, como sostiene Daniel-Henri Pageaux acerca del concepto de estereotipo, es *policontextual*.

Guillermo Grant es un lector típico de ficciones sentimentales, un espectador asiduo que por medio de su *bovarismo* continuará y constituirá un espacio imaginario próximo al de la colectividad, pero también es un personaje que piensa de otro modo a través de las ensoñaciones que se hace del “otro” que, como el lenguaje, es siempre huidizo y anterior a

él. Grant en “Miss Dorothy Phillips...” piensa de otro modo porque se inmiscuye en las representaciones del mundo económico y estelar de Hollywood. En este espacio, se inventa una vida (que simula y lo convierte en estafador): la de ser el editor de una revista. En su peripecia (o picardía criolla) no sólo se acerca a la joven Dolly sino al mundo del *star-system*. Descubrirá y describirá las particularidades culturales del “otro observado”. Grant adora el arrojo de la mujer yanqui (el de mirar a los ojos de un hombre) y parodia ciertas particularidades de la vida americana, pues importa menos la conquista del amor que la acusación que dirige, algo bebido, contra “los negociantes del arte”:

Brindo a la salud de ustedes, porque son los grandes ases del cinematógrafo; empresa Universal, grupo Blue Bird (...) intérpretes del impulso (...) y del amor (...) Intérpretes y negociantes del arte, (...) ¡Brindo por la gran fortuna del arte, amigos únicos! ¡Y por la de algunos de nosotros (“Miss Dorothy Phillips, mi esposa”, 1919).

Grant y Quiroga son espectadores inmersos en un proceso de identificación que entendemos como transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso, en la teoría, del término antiguo *imago*. Los espectadores se identifican con las estrellas y su mundo, es decir, con ese deseo que existe en los registros de la fantasía, de la memoria y de imposibilidad y que, por cierto, contribuye a la formación de la subjetividad en el cronista-narrador-personaje. Asimismo, evidencian una cierta identificación imaginaria devenida en pulsión, es decir, en proceso dinámico que dirige el sujeto hacia su objetivo. El espectador comienza a adquirir identidad dentro de un universo de sentido a través de una serie de identificaciones imaginarias, provocada por una sensación de separación o de diferencia que, en los estudios de Lacan, comienzan en el niño a través de la ‘Fase del espejo’.¹

Beatriz Sarlo sostiene que el cine interpela a Quiroga en dos dimensiones, la que remite a la posibilidad técnica o constructiva y la que corresponde a los registros de la imaginación. Pues el cine será tomado como tema en su sentido más literal y como hipótesis que articula la ficción. Quiroga recurre a una hipótesis cinematográfica por medio de la cual exaspera lo que el cine como técnica promete a la fantasía: la posibilidad de que ambos mundos, el real y el representado por las imágenes analógicas del cine, sean intercambiables. Y a su vez, Quiroga direcciona su hipótesis hacia el tópico pasional. En la narración de los cuatro relatos Quiroga le confiere al cine la posibilidad de volver realidad las fantasías de los espectadores o de sus protagonistas a través del uso de un “erotismo técnico”, pues “el deseo erótico manipula el principio técnico”.²

Estas fantasías son, en sí mismas, la resultante de la relación interactiva entre el espectador y el filme, entre Grant/Rosales/Mac Namara y las películas, entre el espectador-Quiroga, el filme y la escritura. En ella el espectador construye la fantasía afectivamente y a su vez, éste es construido por ella en una sustitución compleja, acorde con los procesos de proyección y de identificación que suceden frente a la pantalla. Este mecanismo complejo se evidencia en la escritura de “El puritano”, “El espectro” y “El vampiro”; en ellos se percibe una modernización de género, una renovación del fantástico. Estos relatos, por cierto, no

¹ Cfr. Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis. Estos autores trabajan con la teoría de Lacan afirmando que: “el niño internaliza esa imagen como un EGO IDEAL: un ideal de omnipotencia narcisista construido sobre el modelo de narcisismo infantil (o inversión de energía en el yo) y distinta del IDEAL DEL EGO, que está formado en relación con las figuras paternas en la situación edípica y se combina con el superego como una agencia punitiva de prohibición y conciencia” (1999: 153).

² Las representaciones sociales en relación con las pocas muestras públicas de eroticidad son analizadas por Quiroga en su artículo: “El beso: su uso y su abuso” (*Mundo argentino*, 1928). En las notas sobre cine también examinará el tema en “El beso en el estado de Texas” (147-148), “El beso” (99-100) y “Un convencionalismo agradable. El beso” (279-280), allí se referirá a sus fines en la trama de un filme. Cabe agregar que no es un dato menor el reparo de Quiroga en las prefiguraciones que hace del uso del beso en los filmes, pues su incursión responde a “la expresión profunda de un complejo de amor que erotiza el alma y hace místico el cuerpo” (Morin 1957: 215).

forman parte de la serie de los mejores cuentos de Quiroga, 'los cuentos de monte', pero sostienen una novedad que los diferencia ampliamente de otros cuentos fantásticos también escritos por Quiroga, que mostraban claras filiaciones con las narraciones extraordinarias de Edgar Allan Poe. Al escritor que, por esos años, comenzaba a pensar sus relatos realistas, no se le opone este otro que escribe fantasías cinemáticas como, por ejemplo, "El puritano". Dentro de la serie de relatos sobre cine, este cuento es el más pulido "estilísticamente", puesto que la prosa ceñida dista de los delirios proclives al género fantástico a la manera de Poe (Couselo 1976: 77). Su narrador nos revela la historia de amor entre una actriz de cine y un puritano casado que, a su vez, muestra la subversión de conceptos arraigados en la sociedad contemporánea: fidelidad/infidelidad, puritanismo y suicidio (vale decir que este último asunto ya venía siendo trabajado por Quiroga, por caso "Estefanía" de 1907). No hay condena moral para una estrella de los años veinte, no hay tabúes ni restricciones que tengan lugar en su vida, pues a una *star* se le permite todo: enamorarse de un hombre casado, suicidarse y, en su estado espectral, reencontrarse con su enamorado.

En "El espectro" se narra la posibilidad técnica de que un personaje salga de la pantalla y castigue a su mujer y a su amante y, en "El vampiro", Quiroga adopta dispositivos técnicos que modifican su concepto de punto de vista. Estos relatos son posibles porque la fantasía que los moviliza responde a las imposiciones de la técnica del cinematógrafo y de su erotismo en América latina. Los protagonistas de estas historias son cinéfilos urbanos que se consideran representantes de la modernidad y que con sus acciones no hacen más que demostrar la condición de la tecnología en un país periférico.

La técnica del cinematógrafo hace posible la creación de una realidad paralela. La ilusión de realidad (*la verdad*, dirá Quiroga) que el cine mostró a sus espectadores nos permite pensar en la posibilidad de leer estos relatos como fantasías *reales*. La narración de estos cuentos "opera *como si* fuera posible que el cine, técnicamente, pudiera realizar la fantasía de sus espectadores (o de sus protagonistas): mezclarse con la vida, continuar en la escena real las pasiones de la escena filmada" (Sarlo 1992: 28). Entonces, a la lectura de Sarlo, vale decir, a la consideración de estos cuentos como fantasías tecnológico-eróticas proponemos un *plus* que, provocativamente, elabora una tensión: la posibilidad de leerlos como fantasías reales dentro de los parámetros que se cobra el concepto de realismo en el cine. Asimismo, esta tensión también aparece en algunas *notas*. Una de las que mejor ilustra la continuidad de las escenas filmadas en la realidad y viceversa es la necrológica "Williams S. Stowell" (14-2-1920). En ella Quiroga informa sobre la muerte real de este actor de Hollywood y, para ilustrarla, evoca la muerte de un personaje interpretado por Stowell en una película. Quiroga cree en cierto anticipo, cierta continuidad entre las escenas y la muerte real. En esta crónica, como en sus relatos sobre cine, emerge un *continuum* entre lo real y las escenas filmadas:

La renovación del fantástico en estos relatos es elocuente en la medida en que la fantasía que en ellos se narra nunca será sólo la satisfacción de un deseo, a pesar de que los personajes de estos relatos son todos sujetos del deseo: Grant y Enid se desean y a la vez desean ver la película póstuma de Duncan porque creen que así recuperarán su vida ("El espectro"); el deseo amoroso que comparten una actriz y un puritano se materializa luego de dos suicidios ("El puritano"); la necesaria apropiación de una *Vamp* escotada moviliza un erotismo tecnológico ("El vampiro"). Antes bien, en estas fantasías se conforma una moral en la que las ideas reprimidas –por ejemplo: amores prohibidos, infidelidades, suicidios, asesinatos, orgías y deseos carnales– se subvierten porque encuentran su expresión máxima y elocuente en la distorsión que presenta la forma-soporte del cine y que, por supuesto, Quiroga retoma (casi como una posta). En ninguna de estas ficciones se recurre a la censura sino a la traducción y utilización del concepto técnico-maravilloso de la imagen del cine (móvil y muda) que muestra las fantasías de los espectadores y de sus protagonistas hechas realidad. El primer misterio del cine radica en la extraña evidencia de lo cotidiano, afirma Edgar Morin. En este supuesto reside la renovación del fantástico en los relatos sobre cine, pues en ellos "esa posibilidad de mostrar el mundo tal como 'sucede en

la vida' –ideal estético varias veces formulado por el narrador– es la que en sus relatos va a adquirir una dimensión fantástica” (Dámaso Martínez 2006: 197).

En la construcción formal de los cuatro cuentos, se produce una participación afectiva de los personajes porque, por un lado, se trata de mostrar cómo los espectadores se involucran (los personajes son espectadores de cine, son cinéfilos urbanos y, además, se interesan y mucho en “los rayos de proyección agitados”) y por otro, se asiste a la retórica de una fantasía sentimental. Estos cuentos son historias de amor: el amor es la suprema proyección-identificación que constituye fetichizaciones, veneraciones y cultos.³ Estos relatos, al ser fantasías técnico-eróticas con cierta pulsión hacia una ilusión real –cuyos índices o focos se proyectan hacia una realidad cinematográfica– permiten una proyección-identificación por medio de los efectos de la pantalla-espejo. Tanto en “El espectro” como en “El vampiro”, la participación de los espectros y el recurso del primer plano en su estructura narrativa logra la manifestación recíproca de este proceso: los personajes miran una película, es decir, proyectan su mirada hacia ese universo de identificaciones, y a la vez creen-saben que los espectros cinematográficos pueden verlos, pueden visualizarlos e individualizarlos en el público:

Sentí que la piel de la espalda se me erizaba y miré: Con lentitud de fiera y los ojos clavados en nosotros Wyoming se incorporaba en el diván. Enid y yo lo vimos levantarse, avanzar hacia nosotros desde el fondo de la escena, llegar al monstruoso primer plano... Un fulgor deslumbrante nos cegó, a tiempo que Enid lanzaba un grito (“El espectro”)

-¿Se distinguen bien los rostros desde la pantalla?/ -Perfectamente –repuso ella. Y agregó un poco extrañada./ -¿Por qué no?/ -En efecto –torné a repetir pero esta vez en mi interior (“El vampiro”)

-¡No es posible –dejaba ella escapar a veces después de su trance– sufrir más de lo que sufro! ¡Tres cuartos de hora viéndolo en la platea!... ¡Y yo aquí!... (“El puritano”).

En este proceso, se asiste a su vez a cierta fisura en la realidad a través de la cual se estaría colando Lo Real, que es justamente aquello que resiste ser nombrado o simbolizado (De los Ríos 2008: 316).

No obstante, Quiroga moderniza su escritura porque hará uso de otros mecanismos y estrategias –diferentes del *racconto* y del montaje– extraídos directamente de las nuevas tecnologías visuales, entre ellos, *close up*, encuadres, primer plano; contribuyendo con esto a una búsqueda permanente, la de la construcción de un efecto de lo real. Escritura y tecnología se vinculan en estos cuentos a partir del deseo, que se quiere visual y erótico; estos relatos también refractarán los alcances de la incipiente sociología del cine a través de una variante en la representación de las figuras femeninas, de los espectadores personificados y del resurgimiento del tópico de la inmortalidad ahora resignificado por las imágenes filmadas que, por cierto, le otorgan un nuevo estatuto al concepto vampirismo: “el cine se articula con el vampirismo en el punto exacto de su inmortalidad” (Rodríguez Pérsico 2008: 390), a la vez que la inmortalidad será el mito latente del cinematógrafo.

Bibliografía

Alsina Thevenet, Homero (1992). “Segundo oficio”. En diario *El País Cultural*, Montevideo, 28 de agosto de 1992.

³ En la crítica feminista, Laura Mulvey interpreta el fetichismo como una modalidad en la relación entre el espectador y la imagen de la mujer, mientras que Jacqueline Rose cuestiona la represión de lo femenino a este modelo de creencia (Laura Mulvey. *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, 1989; Jacqueline Rose. *Sexuality in the Field of Vision*, Londres, Verso, 1986).

Barthes, Roland (1987) [1984]. "El efecto de realidad" en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós.

Bordwell, David; Janet Staiger y Kristin Thompson (1997). *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós.

Castoriadis, Cornelius (1983). *La institución imaginaria de la sociedad*, Barcelona, Tusquets.

----- (1998) [1997].. "Imaginación, Imaginario, Reflexión" en *Hecho y por hacer. Pensar la imaginación. Encrucijadas del laberinto V*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 267-331.

Couselo, Miguel (1976). "Horacio Quiroga y el cine" en *Ocho escritores por ocho periodistas*, Buenos Aires, Timermann Editor.

Dámaso Martínez, Carlos (2006). "Horacio Quiroga: la búsqueda de una escritura" en David Viñas (director), Graciela Montaldo (compiladora), *Historia social de la literatura argentina, tomo 2, Yrigoyen entre Borges y Arlt (1919- 1930). Literatura argentina siglo XX* (1989), Buenos Aires, Paradiso.

----- (1997). "El cine y la literatura como una conjunción estética" en *Horacio Quiroga, Arte y lenguaje del cine*, Losada S.A., pp.15-37.

----- (1987). "Horacio Quiroga. La fascinación del cine y lo fantástico" en *Clarín "Cultura y Nación"*, Buenos Aires, 5 de marzo de 1987.

----- (1996) [1993]. "Horacio Quiroga. La industria editorial, el cine y sus relatos fantásticos" en Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue (coord.). *Horacio Quiroga. Todos los cuentos*. Edición crítica, Madrid, Colección Archivos, Fondo de Cultura Económica, pp. 1293-1301.

De los Ríos, Valeria (2008). "Reproducción, muerte y espectralidad en Horacio Quiroga", en *Revista de Estudios Hispánicos*, número 42, pp. 301- 327.

Gutiérrez Girardot, Rafael (2004). "Literatura fantástica y modernidad en Hispanoamérica" en *Heterodoxias*, Buenos Aires, Taurus.

Metz, Christian (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1968 – 1972)*, Barcelona, Paidós Comunicación Cine.

----- (1979). *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*, Barcelona, Gustavo Gili.

Morin, Edgar (2001) [1956]. *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós Comunicaciones Cine.

----- (1964) [1957]. *Las estrellas del cine*, Buenos Aires, Eudeba.

Pageaux, Daniel-Henri (1994). "De la imagería cultural al imaginario" en *Compendio de literatura comparada*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, pp. 101- 131.

Quiroga, Horacio (1997). *Arte y lenguaje del cine*, Estudio preliminar a cargo de Carlos Dámaso Martínez, compilación de textos Gastón Gallo, con la colaboración de Denise Nagy, Buenos Aires, Editorial Losada S.A.

----- (1996) [1993]. *Horacio Quiroga. Todos los cuentos*. Edición crítica. Coordinadores: Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue. Madrid, Colección Archivos, Fondo de Cultura Económica.

Rodríguez Pérsico, Adriana (2008) *Relatos de época. Una cartografía de América Latina (1880-1920)*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Sarlo, Beatriz (1992). "Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica" en *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 21-42.

----- (1999) [1988]. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.

Stam, Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis (1999) [1992]. Capítulo 4. "El psicoanálisis" en *Nuevos conceptos de teoría del cine*, Buenos Aires, Paidós, , pp. 147-200.